

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

12. Jahrgang

Februar 1959

Heft 2

EIN NEUGEFUNDENES OTTONISCHES STEINBILDWERK IN REGENSBURG

(Mit 4 Abbildungen)

Im Sommer 1957 wurden an dem unter Denkmalschutz stehenden Haus Obermünsterplatz 4 in Regensburg bauliche Veränderungen vorgenommen. Ohne Wissen der zuständigen Behörden der Denkmalpflege entfernte man den aus den Jahren um 1800 stammenden klassizistischen Stuck der Fassade. Hierbei löste sich stellenweise auch der Unterputz und ließ an der Ecke gegen Norden zwischen dem ersten und dem zweiten Stockwerk Teile eines als Spolie vermauerten Reliefs sichtbar werden. Bei der Untersuchung über die widerrechtliche Entfernung der Stukkaturen entdeckte der Regensburger Museumsdirektor Walter Boll das zu diesem Zeitpunkt fast ganz unter neuem Verputz liegende Relief; er veranlaßte, es aus der Wand herauszulösen und im Museum der Stadt sicherzustellen. Hier mußte es zunächst von Kalkspritzern und modernem Zementmörtel gesäubert werden, was unzumutbarerweise mit Leinöl versucht wurde; dadurch erhielt das Relief einen fettigen Glanz, der auch mit Hilfe von Aceton nicht mehr ganz zu beseitigen war und der dem Bildwerk ein sehr unvorteilhaftes Aussehen verleiht. Bei der Reinigung stellte sich ferner heraus, daß das Relief erst in allerjüngster Zeit, wohl beim Wiedereinputzen, seine schweren Beschädigungen erhielt. Man hatte die plastisch am stärksten hervortretenden Partien abgeschlagen, um eine möglichst glatte Putzfläche zu erzielen. Die sofort eingeleitete Suche nach abgeschlagenen Resten im Bauschutt verlief ergebnislos.

Trotz des ruinösen Zustands ist das Bildwerk als eine der Inkunabeln deutscher Steinskulptur von größter Bedeutung (Abb. 1; zu den Abbildungen ist zu bemerken, daß die Reflexion des Kunstlichts auf der fettigen Oberfläche die kleineren, meist durch Bestoßung eingetretenen Beschädigungen gravierender erscheinen läßt als sie tatsächlich sind). Es besteht aus zwei querrchteckigen Kalksteinplatten von 58 bzw. 59 cm Höhe, jeweils 81,5 cm Breite und 22 cm Tiefe (wovon 20 cm auf die mit einem feinen Randschlag gezierten Schmalseiten des Blockes entfallen, über die die erhabensten Teile der Figurenplastik jetzt noch um etwa 2 cm hervorragen). Beide Platten passen genau aufeinander – die geringfügigen Absplitterungen an der Naht sind älteren Datums und wohl bei der Zweitverwendung der Platten entstanden;

zweifellos war das Bildwerk ursprünglich schon aus zwei Teilen zusammengesetzt. Der feinkörnige, gelbliche Kalkstein ist als Baumaterial der Römerzeit und des Frühmittelalters in Regensburg mehrfach anzutreffen und scheint aus einem schon seit langer Zeit eingegangenen Steinbruch zu stammen (Hinweis des Regensburger Domhüttenbaumeisters Zentner †).

Die reliefierte Fläche schließt ein 7 cm breiter Rahmen allseitig ein. Er trägt eine aus 4,3–4,5 cm großen Buchstaben bestehende Inschrift, die sich über alle Seiten des Rahmens hinzieht und aus zwei Hexametern und zwei Namen zusammensetzt. Links auf dem unteren Rahmen steht, im Gegensatz zu der sonst zentrierend zu dem Reliefbild angeordneten Schrift dem Blickpunkt des Beschauers Rechnung tragend, DALILA, in der Mitte des oberen Rahmens zwischen beiden Versen, durch Punkte von ihnen getrennt, SAMSON. Die Hexameter sind zu lesen:

DVLCIVS EN MELLE QVID FORTIVS ESTQUE LEONE
FERT MANDENS AESVM FORTIS DAT NECTARIS VSM

Der erste Hexameter schließt so wörtlich wie bei der Übertragung von Prosa in ein Versmaß möglich an den Vulgatatext Liber Judicum 14, 18 an („quid dulcius melle, et quid fortius leone“), der zweite variiert Lib. Jud. 14, 14 („de comedente exilit cibus, et de fortis egressa est dulcedo“). Beide Verse klären in erschöpfender Weise über das behandelte Thema auf: Samson gibt den dreißig zu seiner Hochzeit mit der Frau von Thamnatha geladenen Philistern ein Rätsel auf (ebd. 14, 14), das die Philister aus eigener Kraft nicht zu lösen vermögen; sie erfahren aber die Lösung (ebd. 14, 18) rechtzeitig durch ihre Landsmännin, die sie ihrem Bräutigam entlockt hat. Nicht mit der Schriftquelle in Einklang zu bringen ist die Benennung der Frau, denn Samsons Braut in Thamnatha ist nicht mit Dalila (Lib. Jud. 16, 4 ff.) identisch. Es besteht aber keine Veranlassung, aus dieser Unstimmigkeit und der abweichenden Anordnung der Namensinschrift auf eine spätere Hinzufügung zu schließen: die Lettern zeigen zweifelsfrei dieselbe Schlagart. Die Verwechslung der beiden Frauen, die in Samsons Leben eine so bedeutende Rolle spielten, oder auch ihre Identifizierung sind auch sonst nicht ohne Parallele; die Interpretation der biblischen Erzählung von Samsons Rätsel erfolgte in den Kommentaren keineswegs immer an der Stelle, die ihr innerhalb der Biographie Samsons chronologisch zugekommen wäre: Hrabanus Maurus z. B. (Migne, Patrologia latina 108, Sp. 1194 f.) erwähnt Samsons Rätsel erst nach seiner Ankunft in Gaza, und derartige Umstellungen mögen der Namensverwechslung Vorschub geleistet haben.

Die Inschrift besitzt wenige paläographisch bemerkenswerte Charakteristika. Das Schriftbild weist ganz allgemein in das 11. Jhdt. Es wird bestimmt durch die äußerst fein gemeißelten, wie ziseliert wirkenden Lettern und das Nebeneinander von Kapitalen und Unzialen (selbst bei gleichen Buchstaben: E). Das unziale ϵ ist auffallend hoch geschnürt, dem entsprechenden Buchstaben auf dem Mainzer Willigistflügel, um 1009 (Die Deutschen Inschriften, Heidelberger Reihe II, 1, bearb. von Fritz Viktor Arens, Waldsee 1951, S. 7 Nr. 5), ähnlicher als dem auf dem Reichskreuz, 1. Drittel 11. Jahrhundert (Hermann Fillitz, Katalog der weltlichen und geist-

lichen Schatzkammer, Kunsthist. Museum Wien, Wien 1956², S. 50 Nr. 156). Nur in jeweils einem Falle kommen litterae adscriptae und Kürzungen vor. Die Hexameter-Verse einem der namentlich bekannten Regensburger Schriftsteller zuzuschreiben besteht keine rechte Handhabe: daß wohl jeder Schulmeister Hexameter dieser Art schreiben konnte, warnt vor der Konstruktion fruchtloser Hypothesen.

Dem in der Mitte des Relieffeldes auf flachem, sich mit dem Rahmen verkröpfenden Sockel stehenden Samson sind rechts und links ihm an Größe unterlegene Figuren, „Dalila“ und drei Philister, beige- und weißes. Diese werden vom Rahmen teilweise überschritten und stehen ebenfalls auf eigenen Sockeln (die allerdings nicht über die Rahmenkante vorkragen), womit schon angedeutet ist, daß es sich hier nicht ausschließlich um ein szenisch erzählendes Bild handeln wird, sondern eine parataktische Reihung von je nach ihrer inhaltlichen Bedeutung verschieden großen und verschieden stark plastisch hervortretenden Figuren gegeben ist.

Die Hauptfigur durchmißt fast die ganze Höhe des Relieffeldes und trat – im Gegensatz zu den anderen Figuren – plastisch über die Rahmentiefe hinaus vor. Da diese vorstehenden Teile – Gesicht, Unterarme, vordere Körperpartie von der Brust bis zu den Knien, Knie- und Unterschenkel, Spann des linken und Spitze des rechten Fußes, Attribut und Teile des Sockels – bei der Einebnung des Reliefs abgeschlagen wurden, ist die Samsonfigur heute die am schwersten beschädigte und die einzige, bei der nicht einmal die Körperhaltung in allen Einzelheiten eindeutig auszumachen ist. Samson, der ein knielanges, gegürtetes Ärmelgewand und gewinkelte Kniestrümpfe trägt, ist frontal dargestellt. Von seinem ziemlich großen Kopf ist wenig mehr als die eiförmige Gesamtform erkennbar; die Ohren waren vermutlich – analog zu denen der Philister – sorgfältig durchgeformt. Aus den spärlichen Resten der alten Oberfläche an der Kinnpartie ist zwar schwer, doch mit Sicherheit festzustellen, daß Samson – für den Samsonstypus des Hochmittelalters keineswegs die Regel – bärtig dargestellt war. Das Haupthaar reicht in langen Strähnen (vgl. Lib. Jud. 16, 13) über die schmalen Schultern bis weit auf die Brust bzw. auf den Rücken herab. Die linke Schulter fällt steiler als die rechte ab und bereitet damit die unterschiedliche Armhaltung vor: der rechte Oberarm ist in der Längsrichtung weggebrochen, der Unterarm waagrecht vor den Oberkörper genommen, die Handhaltung nicht mehr erkennbar; der linke Arm ist gewinkelt, erst in Hüfthöhe umschloß die Hand das leicht gekrümmte, stabartige Attribut (oder stützte sich darauf). Eine sichere Bezeichnung des in jedem Falle ungewöhnlichen Attributes (Blindenstab?) ist nicht mehr möglich. Eine den Schultern entsprechende leichte Unterscheidung der beiden Körperseiten findet sich in den stark ausladenden Hüftpartien und vor allem in den beiden sehr stämmigen, leicht auseinander gesetzten Beinen: im Gegensatz zu dem rechten „Standbein“ ist das linke im Knie ein wenig gewinkelt und der Fuß so weit nach außen gedreht, daß Bein und Fuß im Halbprofil erscheinen. So erinnert motivisch das Stehen Samsons noch von fern an den antiken Kontrapost. Die Gewandbehandlung ist nur noch in einzelnen Partien an der Körperseite erkennbar. Die anliegenden Ärmel sind in – der Armrundung folgenden – Parallelfalten zusam-

mengeschoben. Die ziemlich gleichförmige Folge paralleler, vielleicht vor dem Oberkörper enger als vor dem Unterkörper nebeneinanderliegender senkrechter Faltenbahnen des Gewandes ist lediglich durch die Stauung über dem Gürtel etwas aufgelockert. Nur neben dem linken, dem bewegten Bein ist der Rocksäum mit seiner reichen Ondulation in Untersicht gegeben.

Die Frau zur Rechten Samsons ist ebenfalls in frontaler Haltung dargestellt (Abb. 4a). Der Relieffrahmen überschneidet ihre rechte Körperhälfte, nicht aber den Kopf, der ein wenig zur linken Seite hin geneigt und ins Halbprofil gewendet ist. Mit dem Zeigefinger ihrer linken Hand weist die Frau in Brusthöhe auf die Rahmeninschrift. „Dalila“ trägt ein fußlanges Gewand, das sich in Bündeln zarter schräglauender Falten über den Schenkel legt und das Knie durch gleichartige Falten herausschreibt, neben dem Bein in kräftigeren, leicht geschwungenen Senkrechtfalten herabgleitet. Der ondulierte Saum ist wieder in Untersicht gegeben. Über das Kleid ist eine Art Umhang mit breiter Borte drapiert, der durch den angehobenen linken Unterarm so emporgerafft wird, daß seine Stoffülle beidseits des Armes wie ein weiter Ärmel schwer herabfällt. Um das Haupt ist ein Tuch geschlagen, dessen Saum das Gesicht rahmte und das, unter dem Kinn entlanggeführt, über die linke Schulter nach hinten gelegt ist. Ob die schräg über die Brust und Schulter ziehenden Parallelfalten ein Teil des Kopftuches oder des Umhanges sind, ist schwer auszumachen, denn gerade hier ist durch die Verstümmelung des Gesichts – der einzigen schweren Beschädigung der ganzen Figur – der formerklärende Zusammenhang gestört.

Links von Samson steht, ähnlich wie „Dalila“ in das Relieffeld eingefügt, doch wesentlich kleiner als diese, eine männliche Figur (Abb. 4c): einer der Philister, denen Samson das Rätsel aufgegeben hat. Er wendet sich (gegenständig zu den bisher beschriebenen Figuren) nicht dem Beschauer zu, sondern ist im Halbprofil, Kopf und rechtes wie zum Schritt erhobenes Bein sogar im Profil dargestellt. Wie „Dalila“ mit ihrer Linken weist der Philister mit seiner Rechten auf den Rahmen mit der Inschrift, der seinen linken Arm und die linke Körperhälfte mit Ausnahme des Beines verdeckt. Er trägt ein die kurzen Oberschenkel nur bis zu den Knien bedeckendes langärmeliges Gewand, im Zuschnitt dem Samsons ähnlich, doch sparsamer gefaltet. Die Einzelformen des übergroßen runden Kopfes sind ziemlich flach angegeben: weit geöffnete, von flachen Lidern gerahmte Augen; ein kleiner Mund mit herabgezogenen Mundwinkeln; stark betonte, von den Nasenflügeln ausgehende Falten; flach gewölbte Wangen; ein großes Ohr. Kräftiger in der Plastik sind die in Einrollungen endigenden Haarsträhnen, deren eine s-förmig hinter dem Ohr herabreicht. Der Erhaltungszustand der Figur ist relativ gut: größere Ausbrüche finden sich nur am rechten Oberarm und vor der Brust, die Nase ist abgeschlagen und die ganze Oberfläche stark zersetzt. Unmittelbar über dem Kopf dieses Mannes sind zwei weitere Köpfe aufgetürmt (Abb. 4b). Der mittlere, en face gegebene, ist der eines bärtigen Alten. Durch die summarische Angabe von Kinn- und Backenbart, etwas länglichere Kopfform und seine Haartracht – das Haar mutet wie eine aus breiten Stofflappen zusammengesetzte Kappe an – unterscheidet er sich von dem Jünglingskopf, dem

wiederum der oberste der Köpfe bis auf die volleren Lippen und die buckeligen Haarlockchen im physiognomischen Typus und in der Darstellung im Profil sehr ähnlich ist. Auch die beiden zuletzt genannten Köpfe sind erheblich bestoßen.

Alter und ursprüngliche Verwendung des Reliefs lassen sich aus den Fundumständen nicht ermitteln. Zwar ist bei der Nähe des Fundortes zum Obermünster und der Zugehörigkeit des Hauses zum Besitz dieses Stiftes (der 1957 entfernte Stuck stammte aus der Bauperiode um 1797, bei der große Teile des Stiftes umgebaut und die Pfarrkirche St. Dionys abgebrochen wurden) zu vermuten, daß das Bildwerk aus dem Obermünster stamme, doch fehlen dafür bündige Beweise. Es kann nicht einmal mehr mit Sicherheit gesagt werden, ob das Relief erst um 1797 als Spolie vermauert wurde oder ob es bereits früher seiner ursprünglichen Aufgabe entfremdet worden war. Man ist daher zur Datierung einzig auf die Stilanalyse und zur Rekonstruktion seiner Erstbestimmung auf die Interpretation der Ikonographie angewiesen.

Zu den Regensburger Bildwerken der romanischen Stilepoche, an denen ja kein Mangel ist, bestehen keinerlei Beziehungen. Einem Vergleich mit den aus dem 11. Jahrhundert stammenden Steinskulpturen – Bildwerke in der Vorhalle von St. Emmeram, gestiftet von Abt Reginward zwischen 1049 und spätestens 1060 (in diesem Jahr ist bereits sein Nachfolger Eberhard genannt; vgl. B. Bischoff in Stud. u. Mitt. z. Gesch. d. Benediktiner-Ordens 51, 1933, S. 134 Anm. 132), Fragment einer stehenden Figur im Museum der Stadt Regensburg mit der Inschrift „Agnes Imperatrix Augusta“, der im Jahre 1077 gestorbenen Gemahlin Kaiser Heinrichs III. – sind durch den Erhaltungszustand des Samsonreliefs ziemlich enge Grenzen gesetzt. Man könnte auf eine allgemeine Ähnlichkeit der Philisterköpfe mit denen der Heiligen und des Stifters in St. Emmeram hinweisen, ferner auf motivische Entsprechungen zwischen der Frauenfigur unseres Reliefs und dem „Agnesfragment“, auf eine ähnliche Art der Faltengebung – nämlich mittels zweier oder dreier parallel verlaufender Rillen aus der gleichmäßig gewölbten Oberfläche „Faltenstege“ auszuheben – und schließlich auf die regelmäßig wiederkehrende Praxis, alle Ganzfiguren auf eigene Sockel zu stellen. Allein es kommt doch angesichts wesentlicher stilistischer Unterschiede derartigen Feststellungen nur geringe Bedeutung zu. Auf dem Samsonrelief sind Haltung und Gebärden gelöster und geschmeidiger als bei den Figuren von St. Emmeram (und erst recht als bei dem „Agnesfragment“). Diese stärkere Bewegtheit ist nicht thematisch bedingt. In ihr äußert sich eine stilistische Eigenart, wie sie entsprechend an den plastischen Formbewegungen und dem Faltenverlauf abzulesen ist: beide sind wesentlich fein- und vielformiger sowie zügiger als bei den Figuren von St. Emmeram, wo durch lineare Systematisierung des Faltenverlaufs die Wölbung der Oberfläche gerüsthafte in sich verfestigt ist und durch ihre so straffe wie regelmäßige Rundung der Anschein einer stereometrischen plastischen Massenform vorgetäuscht wird. Wenngleich dabei noch immer die Formmittel der ottonischen *Rundfigur* als Grundlage der Gestaltung dienen, so kann doch in diesen Figuren, die wie ihrer geräthaften Funktion entkleidete und an den Bau versetzte Kultbilder wirken, das Fernziel der Entwicklung, die romanische *Vollfigur*, erst-

mals erahnt werden. Am greifbarsten ist die stilistische Verschiedenheit der Figuren von St. Emmeram und des Samsonreliefs im Verhältnis zwischen Figur und Reliefgrund. In St. Emmeram weicht der Grund nischenförmig zurück, scheinbar Raum in das Relief einsaugend: Kontrastform zu der beinahe vollrund eingeschalteten Einzelfigur, dieser zu gesteigerter plastischer Wirkung verhelfend. Spricht man beim Samsonrelief von Reliefgrund und plastischen Figuren, so begibt man sich bereits der Möglichkeit, die Eigenart seiner Bildform zutreffend zu charakterisieren. Ganz ebene und hervorgewölbte Flächen bilden in spannungsloser Abfolge eine kontinuierliche Oberfläche – man mag an Treiarbeiten denken, wenn man sich dieses Gestaltungsprinzip verdeutlichen will. Die großformig angelegten und feinformig ineinandergleitenden Wölbungen parzelliert flache (gekerbte) Binnenzeichnung. Kleidung und Gebärden werden zum Anlaß für kunstvoll-zarte Formvariationen. Diese leise plastische Belebtheit wird von dem vielfach komplizierten motivischen Aufbau der Figuren übertönt, sorgt aber doch dafür, daß es nirgends zu den ungehemmt abwärts-gleitenden Formbewegungen kommt, wie sie für frühottonische Bildnerei – man denke nur an den Gerokruzifixus – typisch sind. Die gradweisen Stufungen in der Aufwölbung der Figuren dienen nicht der plastisch-räumlichen Organisation des Reliefaufbaues (was zu räumlicher Indifferenz des Bildwerkes führt), sondern dem Herausschreiben der von den einzelnen Figuren repräsentierten Inhaltsqualität. Bildmotive – nicht plastische Formen – geben an, was räumlich verstanden werden soll (das Übereinander in der Fläche meint Hintereinander im Raum), ohne daß doch einheitliche Raumschichten entstünden. Der im Sinne des Hochromanischen ganz unrepräsentativen, legeren Haltung der Figuren wird dadurch das Spontan-Zufällige genommen, daß die Figuren nicht aktiv aufeinander bezogen, sondern nur über die ebenen Flächen zwischen ihnen verbunden sind; andererseits besorgt aber gerade die Oberflächenkontinuität des ganzen Reliefs Unveränderlichkeit und Distanz, die erstaunliche Freiheit im einzelnen ordnet sich dem Flächenzwang des Ganzen unter. Es ist nur naheliegend, daß bei solcher Grundeinstellung die Komposition unseres Reliefbildes vorwiegend auf in der Buchmalerei erprobte Mittel zurückgreift, man vgl. die szenischen Darstellungen in den Eckmedaillons des Regensburger Utakodex (Clm 13 601) und auf dem Bamberger Kunigundenmantel.

Kommt zu allem Gesagten noch die Unmöglichkeit, das Samsonrelief der Regensburger Entwicklung der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts einzufügen (vgl. auch die vermutlich über Münsterschwarzach mittelbar mit Regensburg zusammenhängenden Dimbacher Reliefs des spätesten 11. Jhdts.), so erscheint eine Datierung in die erste Jahrhunderthälfte gerechtfertigt. Unterstellt man die Herkunft des Bildwerkes aus dem Obermünster, so bieten sich aus der Baugeschichte des Stiftes folgende Daten an: 1002 – 1007 Errichtung des von Heinrich II. geförderten Neubaus und 1020 – 1024 eine Brandschäden beseitigende Restauration, ebenfalls mit Unterstützung des Kaisers betrieben. Welchem der Daten der Vorzug zu geben ist, kann von der lokalen Entwicklung her nicht entschieden werden; von der allgemeinen her gesehen mag das jüngere Datum einleuchtender erscheinen.

Mit mehreren Figuren geschmückte Steinbildwerke – bis gegen Ende des 11. Jhdts. seltene Ausnahmen im erhaltenen Denkmälerbestand deutscher Steinskulptur – sind durchweg Übertragungen traditionsreicher älterer repräsentativer Bildformen in die Steinplastik: Kreuzigungs-, Devotions- und Dedikationsbilder. In diese Gruppe läßt sich unser Bildwerk zunächst nicht einreihen. Seinen Inschriften und den dargestellten Figuren nach könnte es als stilisierte szenische Darstellung von Lib. Jud. 14, 10 – 20 ausgegeben werden.

Die zu allen Zeiten seltenen Illustrationen dieser Bibelstelle kommen im Hochmittelalter ausschließlich innerhalb von mehr oder weniger vollständigen Samsonzyklen vor, im Abendland seit dem Ende des 12. Jhdts. (gravierte Schlüssel in Köln: Paul Clemen, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf 1916, S. 152 Abb. 120; Kapitell im Kreuzgang von Monreale: *The Art Bull.* 31, 1949, S. 165, Abb. 11; Oxford, Bodl. ms. 270b, fol. 115v; Alex. de Laborde, *La Bible moralisée* etc. Bd. 1, Paris 1911, Taf. 115; Paris, Bibl. Nat. ms. lat. 10 525, fol. 57v; H[enri] O[mont], *Le Psautier de St. Louis*, Paris 1902, Taf. 57). Daß es in den reich bebilderten Oktateuchen ältere Beispiele gab, bezeugen – wiewohl ebenfalls erst im 12. und 13. Jhd. entstanden – Hss. der Vaticana (ms. gr. 746, fol. 491r – 492r; ms. gr. 747, fol. 249r) und des Athos (Vatopedi ms. 602, fol. 437r u. 439r; Th. Uspensky, *L'octateuque du Sérail à Constantinople*, Sofia 1907, Taf. 45, 294 – 297). So wäre denn das Regensburger Relief das älteste erhaltene Zeugnis für die Illustration dieser Bibelstelle. Sein Bildtyp berührt sich mit dem byzantinischen in einigen ziemlich belanglosen Details, unterscheidet sich aber von ihm und dem aller themengleichen Darstellungen grundsätzlich dadurch, daß diese das Thema in eine Folge von Dialogdarstellungen aufteilen. Auch die Dreiteilung des Bildes ist beispiellos. Bei einem solchen Verhältnis zur Bildtradition kommt der Annahme, auch unser Relief gehöre zu einem im Biographischen gegründeten Samsonzyklus, aus dem Vergleich mit Wiedergaben des gleichen Themas in Samsonzyklen keine Hilfe zu. Problematisch wird diese Annahme angesichts der Konsequenzen, die sie nach sich zieht; vollends unwahrscheinlich macht sie der Augenschein. Die Schilderung eines so am Rande der Samsonbiographie liegenden Ereignisses setzt doch zweifellos auch solche Szenen voraus, um deretwillen Samson zu den bevorzugten Gestalten der Typologie gehört (s. dazu Clemen a. a. O. S. 149 ff.); was aber sollte eine *Samsonbiographie* in Reliefbildwerken inhaltlich besagen? Und schließlich: es gibt im ganzen 11. Jhd. keine erzählende Darstellung, bei der alle am Geschehen beteiligten Personen jeweils auf eigenen Sockeln stehen und in ihrer Größe derart differieren; auch die übliche Lesart von Darstellungen, in denen zwei chronologisch aufeinanderfolgende Szenen in ein Bild zusammengerafft sind (1. Szene: Hauptfigur in der Mitte und Bildhälfte zu ihrer Rechten; 2. Szene: Hauptfigur und entgegengesetzte Bildhälfte), versagt bei unserem Relief.

Diese Bedenken werden gegenstandslos, sobald man das Dargestellte, statt es als Illustration des Bibeltexes anzusehen, als Verbildlichung aus Lib. Jud. 14, 10 – 20 entwickelten theologisch-lehrhaften Gedankengutes begreift. Weithin übereinstim-

مند legen die Kommentare diese Perikope kirchlich-sakramental aus. Samson ist als Antitypus Christi erachtet, und zwar im besonderen Sinne als Sponsus. Schon daß er sich eine Ausländerin zur Frau erwählte weist auf „Christus, qui Ecclesiam vocaturus ex gentibus“ (Isidor von Sevilla). Seine Braut deutete man als Ekklesia (= sponsa Christi); das Rätsel bezog man auf die Eucharistie und „dulcedinem evangelium praedicandi“, die Philister verkörpern die Widersacher der Kirche, zumal die Häresie. Eine eingehende Behandlung dieser Interpretationsfragen verbietet sich hier (eine ausführliche Untersuchung hierüber wird demnächst im Rahmen der „Studien zur Ikonographie ottonischer und salischer Steinskulptur“, in: Stud. u. Mitt. z. Gesch. des Benediktiner-Ordens 69 f., 1958 f., erscheinen).

Die Zuspitzung des theologischen Argumentes auf zentrale Glaubenswahrheiten erklärt erst, wieso eine so „abseitige“ biblische Perikope Bedeutung für ein repräsentatives Bildwerk erlangen konnte. Sie erläutert darüber hinaus jede Besonderheit der Bildform unseres Reliefs und erweist es damit als ein durch Bild (Assistenzfiguren) und Wort (Inschriften) kommentiertes *Samsonbild*, dessen Konzeption nicht in der biblischen Erzählung, sondern in lehrhafter Theologie wurzelt (was ja auch die Klitterung „Dalila“ schon andeutete).

Nach allem, was wir heute über die Relationen zwischen Ikonographie und Verwendungszweck hochmittelalterlicher Bildwerke wissen, ist kaum anzunehmen, daß ein inhaltlich *solchermaßen* determiniertes Relief für sich allein stand. Es dürfte zu einem Zyklus aus mehreren ähnlichen Skulpturen gehört haben (und – worauf die Zusammensetzung des Bildwerks aus zwei Platten hinzudeuten scheint – in architektonischem Verband gesessen haben). Die für die Entstehung des Samsonreliefs als verbindlich angesehene kirchlich-sakramentale Interpretation kann als Hinweis auf die gedankliche Konzeption des Gesamtprogrammes verstanden werden. Man hat daher vornehmlich die Wahl zwischen zwei Möglichkeiten: 1) das Relief ist der Überrest eines Zyklus' alttestamentlicher Glaubenshéroen und Hoherpriester, wie er zumal auf Grund des Hebräerbriefes konzipiert wurde; dort ist Samson ausdrücklich genannt (11, 32 – 34), und diese Schriftquelle kann mehrfach als Ausgangspunkt für die Erfindung von Bildprogrammen nachgewiesen werden (Clemen a. a. O.); 2) das Relief war Bestandteil eines dem Thema Sponsus-Sponsa gewidmeten Zyklus' (vgl. Otto Gillen, Braut – Bräutigam, RDK II 1110 – 1124), der gerade in einem Nonnenkloster – Obermünster war ein adeliges Damenstift – als bezugreich und naheliegend zu erachten ist. Beide Möglichkeiten führen zu demselben Vorschlag: das neugefundene Regensburger Samsonbild sich ursprünglich als Teil einer Chorschranke mit theologisch-lehrhaftem – nicht biographisch-erzählendem – Bildprogramm vorzustellen.

(Durch Auskünfte und Hinweise haben die Herren Museumsdirektor Dr. Walter Boll, Professor Dr. Bernhard Bischoff, München, und P. Guy Ferrari OSB, Rom, die Vorbereitung des Berichtes gefördert; dieser Hilfe sei hier mit Dankbarkeit gedacht.)

Karl-August Wirth

MICHAEL SWEERTS E I BAMBOCCIANTI

Ausstellung im Palazzetto Venezia in Rom

Einem von Sammlern und Kennern lange gehegten Wunsch kommt diese Ausstellung nach, die vom 4. Oktober – 23. November 1958 im Boymans Museum Rotterdam gezeigt wurde und seit dem 6. Dezember 1958 bis Mitte Februar 1959, besorgt von der Galleria Nazionale d'Arte Antica, im Palazzetto Venezia in Rom zu sehen ist. Mit zwei Dritteln der im Ganzen 100 ausgestellten Bilder ist das heute bekannte Oeuvre des Sweerts nahezu vollständig zusammen, während der Rest auf die Bamboccianten und einige französische und italienische Meister fällt, die der Kunst des Sweerts oft nur in einzelnen Werken besonders nahe stehen. Rolf Kultzen hat, auf seine Dissertation (Hamburg 1954) zurückgreifend, den Katalogteil zu Sweerts verfaßt, worin jedes Bild unter Heranziehung reicher, oft entlegener Literatur eingehend diskutiert wird. In dem von ihm vorangestellten biographischen Überblick sind zum ersten Mal alle verfügbaren, zum Teil noch unveröffentlichten Dokumente befragt. Nolfo di Carpegna bearbeitete die Bamboccianten.

Die Ausstellung in Rom, die leider nur bei künstlichem und recht schwachem Licht zu sehen ist, schließt einige in Rotterdam nicht gezeigte Bilder ein. Das Bild aus Neapel mit einem vor einer Grotte sitzenden Bauern (Nr. 60a) würde nicht ohne weiteres einen Zweifel an dem frühen römischen Sweerts aufkommen lassen, wenn es nicht auf der Rückseite die alte Beischrift „Van Kierken“ trüge, die auf einen unbekannten Maler seines Kreises schließen läßt. Die „Zigeunerin“ aus Varese (Nr. 63a) erinnert in wohl nur als äußerlich zu betrachtenden Zügen, wie dem orakelhaften Ausdruck und der bunten Farbigkeit an Werke des Sweerts wie die Serie der Fünf Sinne (vgl. Nr. 38).

Auch die beiden aus Anlaß der Ausstellung zum ersten Mal genannten und gezeigten Pendants des Museums in Sorrent (Nr. 41a und b) mit dem Kopf eines alten Mannes und einer alten Frau vermögen für Sweerts nicht zu überzeugen, obwohl sie dem Meister näher als die obengenannten Bilder stehen. Allein die Eckigkeit der Zeichnung und die magere Ausführung – besonders in dem „Alten Mann“ – weisen auf einen geringeren Meister hin, der allerdings in unmittelbarer Abhängigkeit von Sweerts zu vermuten ist.

Überblickt man die ausgestellten Werke, so möchte man fünf Gruppen von Bildern scheiden, von denen drei in Rom (1646 oder früher bis etwa 1654) entstanden sein dürften, während die vierte in die Brüsseler Jahre (spätestens 1656 bis etwa 1660) und die fünfte in die Amsterdamer Zeit (etwa 1660 bis Ende 1661) zu datieren wären. Eine faktische Chronologie zu geben, ist so gut wie unmöglich, da nur zwei Bilder (Nr. 5 und 23) datiert sind (1652) und die Serie der in Brüssel entstandenen, 1656 datierten Radierungen (Incisioni, Nr. 1 bis 11) nur in den Fällen als „terminus ante quem“ heranzuziehen ist, in denen Motive aus Gemälden auf diese Weise reproduziert werden.

Der Katalog hat zweifellos recht, wenn er die beiden Querovale der Galleria Na-

zionale (Nr. 61 und 62), die auf der Bambocciantenausstellung im Palazzo Massimo 1950 dem frühen Sweerts zugeschrieben waren, auf Vorschlag Kultzens aus dem Oeuvre des Meisters streicht. Es sind beides kleinfigurige überfüllte Bambocciaden, deren Meister in der tiefen Verschattung dunkler Partien und, im Kontrast dazu, dem starken Blau des Himmels Pieter v. Laer näher steht als irgend einem anderen seiner Nachfolger. Die beiden zum Vergleich herangezogenen Bilder Willem Reuters (Casino Ludovisi) dürften erst einige Dezennien später entstanden sein. Auch die große Marktdarstellung der Galleria Spada (Nr. 60), die erst jüngst dem frühen Sweerts gegeben wurde – von der gleichen Hand ist das Bild mit der Piazza Navona (Nr. 59), – war mit Recht nur unter den „Sweerts zugeschriebenen“ Gemälden aufgeführt. Zuschreibungen dieser Art lassen vor allem außer Acht, daß Sweerts' römische Werke von dem Streben durchdrungen sind, Bildtypen und Themen der Bambocciantentradition in eine höhere Sphäre zu heben, die Forderungen und Vorbilder der großen offiziellen Malerei auf das Erbe niederländisch genrehafter Thematik anzuwenden. Während bei Jan Miel z. B. (vergl. Nr. 94) die Figuren in bewegter Reihung das Bild mehr beleben als ordnen und gliedern, bestimmen bei Sweerts die großen Figuren des Vordergrundes die Komposition, und der Gehalt des Bildes kommt in ihnen wesentlich zum Ausdruck (vergl. die Serie der Barmherzigkeit). Sie sind am Modell studiert und einzeln konzipiert. Dem lauten, sinnenhaften Figurengewoge auf Bildern von Cerquozzi und Jan Miel etwa steht bei Sweerts die kompositionell isolierte, schweisgsame und beseelte Einzelfigur gegenüber (vergl. Nr. 12, 33, 35, 37).

Bilder mit nur einer Figur stehen dann auch am Anfang seines Schaffens, wie etwa der „Sitzende Bauer“ (Nr. 7). Das Pendant, die „Spinnende Bäuerin“, aber scheint mir in seiner Ähnlichkeit zu dem Bilde gleichen Sujets (Nr. 3) aus deutschem Privatbesitz erst der zweiten Epoche anzugehören, wie der Katalog auch das letztere Bild im Zusammenhang mit dem „Maleratelier“ (Nr. 4) sieht, das um 1650 angesetzt wird und eben ein sehr typisches Beispiel der von atmosphärischen Licht- und Dunkelgegensätzen gekennzeichneten 2. Periode ist. Eine gewisse Ungeschicklichkeit in der Gruppierung und eine noch an Pieter v. Laer erinnernde Plumpheit der Figuren weist die Leinwand „Künstler vor einem Brunnen zeichnend“ (Nr. 2) aus. Die Darstellung „Künstler bei der Villa Montalto“ (Nr. 3) ist eine szenische und kompositionelle Weiterentwicklung dazu. Die verhältnismäßig große Zahl gereihter, gleich betonter Figuren, eine bunte, über das ganze Bild verteilte Farbigkeit aus Gelb, Orange, Rosa, Rot in den Figuren und aus leuchtendem Mittelblau im Himmel lassen das Bild als typisches Beispiel und Hauptwerk der frühen Schaffenszeit in Rom erscheinen. Die Gewänder leuchten an einigen Stellen aus dem braunen Dämmer auf und zeigen dort den Glanz ungebrochener Farben. Ihre Falten lassen manchmal noch an die spröde Zeichnung flämischer Zeitgenossen wie Joos van Craesbeeck denken. „Das Paar bei den Hirten“ (Nr. 17) schließt sich diesem Gemälde an, und die „Bauernfamilie“ (Nr. 12), dem letzteren in tief braunen Inkarnaten und der warmen braunen Atmosphäre vor einer Felskulisse verwandt, mag ein frühes Beispiel jener Schöpfungen sein, die Sweerts seine flämischen und holländischen Zeitgenossen in

Rom überragen lassen: bei einfacher und fest zusammenhaltender Komposition eine erhabene Ruhe, bei der Bewegung und Aktion keineswegs einfrieren, sondern bei sinnend verweilendem Anhalten eingefangen sind.

Die Bilder der „Sieben Werke der Barmherzigkeit“ (Nr. 24–28) deuten die nächste Stilstufe an. Alle Lokalfarbigkeit ist zurückgenommen, über der Atmosphäre des Bildraumes liegt ein Violettsschimmer, der sich das dunkle matte Braun im Gewande des Bettlers links in „Hungrige Speisen“ (Nr. 24) unterordnet. Das „Maleratelier“ (Nr. 4) und „Die Kartenspieler“ (Nr. 20) aus Amsterdam, „Der Raucher“ aus Mailand (Nr. 11), „Die Siesta“ aus Den Haag (Nr. 29) müssen in dieser Epoche entstanden sein, deren vorwiegend malerischer Charakter in der darauffolgenden Entwicklungsstufe ins ausgesprochen Lokalfarbige, streng Gebaute umschlägt. Die beiden 1652 datierten Bilder (Nr. 5 und 23) legen es nahe, diese Gruppe in Sweerts' römische Spätzeit zu setzen. Die Pendants „Wahrsagerin“ (Nr. 31) und „Wäscherinnen“ (Nr. 32) mögen die bezeichnendsten Beispiele dieses Stiles sein, ihre klassizistisch strengen Figuren sind hier von B. Cavallino, Vouet und Duquesnoy abgeleitet, wie Kultzen nachweist. Die hellbeleuchteten Gewänder, emaillehaft deckend gemalt, tragen die farblichen Hauptakzente: Weiß, Dunkelrot, Braun, Blau. Von den Einfigurenszenen würde man die „Toilette“ (Nr. 10) und den „Trinker“ (Nr. 13) der Accademia di S. Luca in Rom und die „Spinnerin“ aus Gouda (Nr. 36) hierhin datieren mögen, ebenso die „Flohsucherin“ (Nr. 14), den „Schlafenden Alten und das Mädchen“ (Nr. 15) und die herrliche „Kupplerszene“ (Nr. 16), deren übersichtlich placierte und in deutlicher Aktion vereinigte Figuren auch in dem Dunkelrot und dem wirkungsvollen Weiß ihrer Gewänder den oben genannten Pendants (Nr. 31 und 32) nahestehen. Die „Würfelnden Soldaten“ (Nr. 21) scheinen mir ein Übergangswerk zwischen der 2. und 3. römischen Gruppe von Werken zu sein. Der Aufbau läßt noch an die „Sieben Werke der Barmherzigkeit“ denken, wogegen die Farben – ungebrochenes Gelb und Rot in Mantel und Weste der Rückenfigur – auf die Farbskala der klassizistischen Epoche hinweisen. Sicher ist auch die „Landung“ (Nr. 19) damals entstanden. Als völlig herausfallendes Werk läßt sich die „Pest in Athen“ (Nr. 34) in keine Gruppe genau einordnen. Die Bestrebung aber, eine historische Szene aus der Antike abgesehenen und am Modell genau studierten Figuren darzustellen – Poussins „Pest in Ashdod“ mit dem Motiv der sterbenden jungen Frau im Vordergrund mag als allgemeines Vorbild gedient haben –, läßt sich nur in dieser Zeit denken.

Sweerts' Gründung einer „Academie van die teekeninge naer het leven, tot die veele jonglingen jaerlijcx zijn frequenteerende“, auf Genehmigung des Magistrates von Brüssel am 3. April 1656, ist von besonderem Interesse. Die nur wenige Jahre bestehende Haarlemer Akademie von 1583, die Gründung der Antwerpener „Academie“ 1665 und die Haager „Teekenacademie“ als Einrichtung der dortigen Gilde („Confrerie“) vom Jahre 1682 (s.: Hoogewerff: Lucasgilden in Nederland, p. 195) sind die ersten Beispiele von über das Gildentum hinausgehenden künstlerischen Zusammenschlüssen in den Niederlanden. Ihr wichtigster Zweck war gemeinsames Zeich-

nen nach dem Modell. Daß ein einzelner Künstler eine Zeichenschule aufmacht, scheint man in den Niederlanden bisher erst für das 18. Jahrhundert belegen zu können. Beispiele sind die Gründungen in Brügge von 1732 (s.: N. Pevsner: *Academies of Art*, p. 129) und die des P. C. Marissal 1751 in Gent (s.: v. d. Haeghen: *La Corporation des Peintres ... de Gand*, p. 312). Wenn Sweerts so etwas zu seiner Zeit unternimmt, ist er darin von italienischem Kunstbetrieb angeregt; seit Baccio Bandinellis Accademia (gestochen von Agostino Veneziano 1531) gibt es private Zeichenschulen in Italien. Die Möglichkeit der Privilegierung der Sweerts'schen Akademie mag dadurch gegeben gewesen sein, daß er erklärt hat, die Patronenmalerei im Interesse der Brüsseler Teppichmanufakturen fördern zu wollen (s.: H. Göbel: *Wandteppiche*, I, 1, p. 430/31). In diesem Zusammenhang sind wohl Zweifel berechtigt, daß Sweerts ohne weiteres auch in Amsterdam eine Zeichenschule geleitet haben könnte, wofür die Datierung des Haarlemer Atelierbildes (Nr. 39) in die holländische Zeit keineswegs ein Beweis sein kann. Verläßt man sich auf Alphonse Wauters' Archivstudien (in: *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie*, 16, 1877), so wurde Sweerts noch 1659 in die Brüsseler Gilde aufgenommen und lieferte ihr 1660 sein Selbstbildnis zum Gedenken. Sollte das nicht erst der Zeitpunkt seines Übersiedelns nach Amsterdam gewesen sein? Das undatierte Selbstbildnis aus Oberlin College (Nr. 44) ist sicherlich kein Beweis, den Künstler bereits 1658 in Amsterdam anzunehmen.

Hauptwerk der Brüsseler Zeit sind die „Badenden“ aus Straßburg (Nr. 35). Es ist erstaunlich zu sehen, wie sehr Sweerts sich hier der heimatlichen und ihm doch neuen Umgebung angepaßt hat: eine breite, keine Partie vernachlässigende Malerei heller, einander verwandter Farben. Ähnlich flämisch, auf großem Format, breit gemalt und in dem tiefen Weinrot der Gewänder, wirken dann auch die Werke „Vater und Sohn“ (Nr. 57) und „Die Nackten Kleiden“ (Nr. 56), Bilder, deren Qualitäten in stärkstem Gegensatz zu den Feinmalereien der folgenden holländischen Epoche stehen. So wird man auch das bereits genannte Selbstbildnis (Nr. 44), vor dem man eher an S. Bourdon als an B. v. d. Helst denkt (siehe H. Gersons Besprechung d. Ausstellung in „Het Vaderland“, 15. November 1958), noch in die Brüsseler Jahre datieren.

Die Gruppe der holländischen Bilder, im Palazzetto Venezia im letzten Sweerts gewidmeten Raum ausgestellt, ist in sich so einheitlich, daß man kaum in der Eingrenzung dieser Gruppe fehlgehen kann. Zu fragen bleibt jedoch vielleicht, ob das „Autoritratto“ der Sammlung Gasser, Zürich (Nr. 46) wirklich eine Künstlerselbstdarstellung ist und ob die „Greisin und der junge Mann“ (Nr. 47) in der Glätte und der farblichen Brillanz der Malerei nicht eher in die letzte römische Epoche gehört. Desgleichen möchte man den Überarbeitern des Kataloges recht geben und das Bildnis des Jeronimus Deutz (Nr. 43) in die gleiche Zeit setzen.

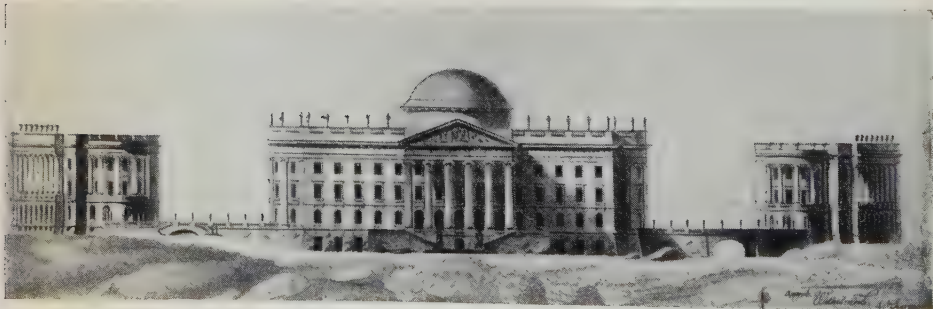
Pieter van Laers Selbstbildnis im Profil (Nr. 78) aus der Galleria Pallavicini wird hier zum ersten Mal gezeigt; es geht deutlich überein mit der Physiognomie auf dem bekannten Autoritratto der Uffizien und Sandrarts Zeichnung. Eine Umbenennung auf den Namen des Hendrik Verschuring erfuhr die „Schmiedeszene“ der Galleria



Abb. 1 Samson-Relief. Regensburg, Museum der Stadt



*Abb. 2a Heinrich Christoph Jussow: Entwurf zum Schloß Wilhelmshöhe.
Feder und Tusche. Vor 1792. Kassel, Hessisches Landesmuseum*



*Abb. 2b Heinrich Christoph Jussow: Entwurf zum Mittelbau von Schloß Wilhelmshöhe.
Feder und Tusche, teils aquarelliert. 1792. Kassel, Hessisches Landesmuseum*



*Abb. 3a Heinrich Christoph Jussow: Entwurf zur Löwenburg. Tuschzeichnung, Etwa 1793.
Kassel, Hessisches Landesmuseum*



*Abb. 3b Heinrich Christoph Jussow: Entwurf zur Chattenburg. Feder und Tusche.
Kassel, Hessisches Landesmuseum*

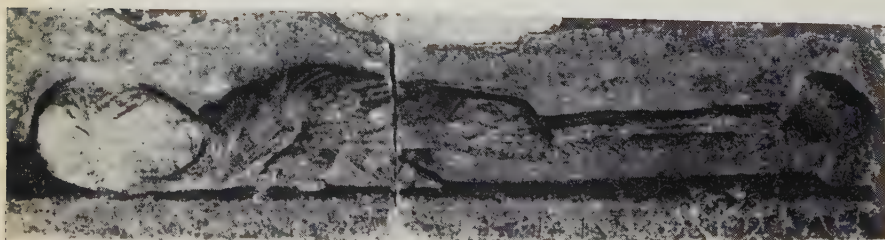
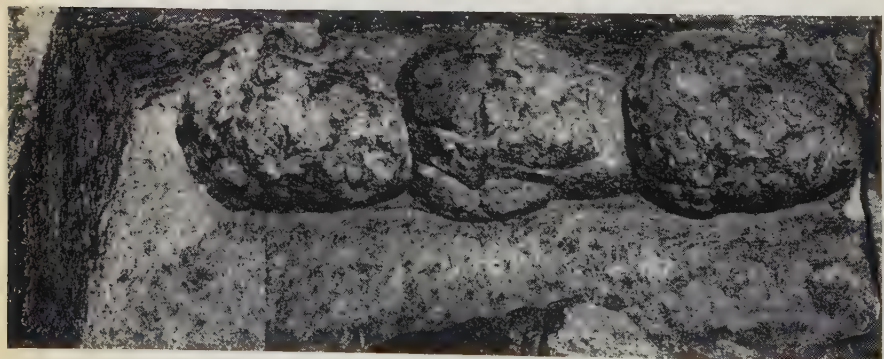
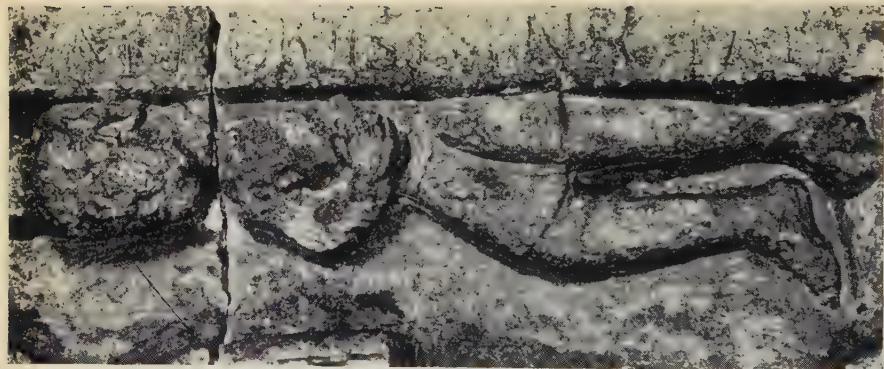


Abb. 4a - c Samson-Relief (Details). Regensburg, Museum der Stadt

Nazionale in Rom (Nr. 97), die auf Grund einer falschen, jetzt abgenommenen Signatur von Hofstede de Groot in das Oeuvre K. Du Jardins (Bd. IX, Nr. 338) aufgenommen worden war. W. Bernt (Die Niederländischen Zeichner, II, Nr. 628) hat jetzt die Vorzeichnung dazu veröffentlicht (Wien, Albertina, Nr. 9886), die monogrammiert und 1686 datiert ist und das Bild somit in die Nähe der Braunschweiger „Reitschule“ (datiert 1679) bringt, die der Katalog bereits erwähnt. Zum ersten Mal unter seinem zutreffenden Namen wird auch der „Halt der Jagd“ (Nr. 96) ausgestellt, ein Bild, das S. J. Gudlaugsson für den bisher nur aus Dokumenten bekannten Jacob van Staverden sichern konnte, der zwischen 1674 und 1694 mehrfach in Rom erwähnt wird.

Die im übrigen wohlbekannten Bambocciantenbilder, von denen viele in den letzten Jahren auf Ausstellungen zu sehen waren, bilden einen in dieser Schau willkommenen Hintergrund, vor dem sich die Leistung des Sweerts eigenwillig und in vielfältiger und tiefer Problematik abhebt.

Eckhard Schaar

HEINRICH CHRISTOPH JUSSOW (1754 – 1825)

*Ausstellung des Nachlasses des Künstlers im Hessischen Landesmuseum zu Kassel
(Mit 4 Abbildungen)*

Anlaß zu dieser Ausstellung (November 1958 bis Januar 1959) war die Erwerbung des gesamten zeichnerischen Nachlasses des für Kurhessen bedeutsamen klassizistischen Baumeisters Heinrich Christoph Jussow aus Privateigentum im Herbst 1957 durch das Hessische Landesmuseum in Kassel. Zum ersten Male werden nun die wichtigsten der bisher so gut wie unbekannt gebliebenen Zeichnungen des Meisters der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Von dem über 600 Einzelblätter umfassenden Nachlaß hat Hans Vogel 116 Ideenskizzen, Entwurfspläne und Werkzeichnungen unter dem Gesichtspunkt ausgewählt, die Kenntnis vom Gesamtwerk des Meisters möglichst zu erweitern. So ist manches Projekt, für das Jussow Entwürfe geliefert hat, erst jetzt durch den veröffentlichten Nachlaß bekannt geworden, ebenso wie manche Variante seiner ausgeführten Gebäude.

Man wird nicht fehlgehen, wenn man dem Erwerb dieser Architekturzeichnungen allein für die Baugeschichte von Schloß Wilhelmshöhe und seinen Parkanlagen die gleiche Bedeutung beimißt wie im Jahre 1927 der Erwerbung der Würzburger Residenzpläne durch die Staatl. Kunstbibliothek in Berlin für die Beurteilung des Anteils der einzelnen Architekten an jenem Bau. Zugleich aber bildet der Jussow-Nachlaß eine wesentliche Quelle für die noch ausstehende Monographie über Leben und Werk des Meisters, zumal nach einer Pause von knapp einem Jahrhundert bisher außer den Darstellungen von Friedrich Bleibaum in Thieme-Beckers Künstlerlexikon (1926) und Helmut Kramm im zweiten Band der „Lebensbilder aus Kurhessen und Waldeck“ (1940) noch keine umfassende Würdigung vorliegt.

Auch über die Persönlichkeit Jussows hinaus ist diese Ausstellung wichtig; denn sie gewinnt genetische Bedeutung für die Beurteilung der Werke seines Neffen, des

Hannoverschen Baumeisters Georg Ludwig Friedrich Laves (1785 bis 1864), der von 1804 bis 1807 an der Kasseler Kunstakademie zu seinen befähigsten Schülern gehörte.

Ein Katalog (48 Seiten mit 88 Textabbildungen, Preis DM 2. - ; zu beziehen durch das Hessische Landesmuseum in Kassel), der von Hans Vogel bearbeitet wurde, unterstreicht die Schwerpunkte der Ausstellung und bildet darüber hinaus durch die knappgefaßten Textbeiträge des Bearbeiters einen roten Faden durch das Leben und Werk Jussows. Vor allem vermittelt das abschließende Kapitel über Jussow als Mensch und Künstler (Seite 45 - 48) eine vorzügliche Einführung in das Kasseler Bauwesen seiner Zeit. Der Architekturhistoriker wird bedauern, daß bei sämtlichen im Katalog aufgeführten Zeichnungen die jeweilige Blattgröße nicht vermerkt ist und Hinweise auf eventuelle Maßstabsangaben fehlen. Für diese Punkte sei auf die Kataloge gleichartiger Ausstellungen (z. B. „Plan und Bauwerk“, München 1952 und „Balthasar Neumann“, Würzburg 1953) hingewiesen, die mit ausführlichen Angaben aufwarten. Jeder Benutzer wird aber die Fülle der Textabbildungen begrüßen. Zwei Drittel der ausgestellten Pläne sind, wenn auch kleinformatig, jedoch mit feinem Raster, klischiert.

Der Zeichenstil Jussows läßt seine ausgesprochen baumeisterliche Begabung sofort erkennen. Dagegen ist seine Strichführung bei mancher perspektivischen Möbeldarstellung und figürlichen Denkmalskomposition ungelenker. In seinen frühen Entwurfsblättern lebt noch die barocke Darstellungsart fort; z. B. zeigt der Wilhelmshöher Schloßentwurf aus seiner Pariser Studienzeit bei Charles de Wailly um 1785 (Kat.-Nr. 4) trotz fortschrittlicher baulicher Gestaltung im Sinne des Klassizismus eine zentralperspektivische Darstellung der Terrassenanlage und des Brunnenbeckens im Vordergrund bei sehr hochliegender Horizontlinie, wie sie auch Johann Bernhard Fischer von Erlach bei seinen weiträumigen Schloßentwürfen angewandt hat. Von Jussows italienischer Studienreise sei hier das perspektivische Schaubild der sog. Basilika und des Neptun-Tempels in Paestum hervorgehoben (Kat.-Nr. 12), das durch seine kräftige Lavierung der scharfen Schlagschatten lebhaft an Friedrich Weinbrenners Zeichenweise erinnert. Jussows architektonische Entwürfe lassen, soweit sie Vorlageblätter für den Bauherrn und keine eigentlichen Entwurfsskizzen mehr sind, eine exakte Zeichentechnik erkennen. Meist sind es lineare Federzeichnungen nach Vorzeichnungen in Bleistift. Durch scharf konturierte Eigen- und Schlagschatten gewinnen vor allem Fassaden- und Schnittdarstellungen erheblich an Plastizität und räumlicher Tiefe. Eine derartige Manier läßt sich wohl zuerst in der deutschen Architekturzeichnung bei Franz Ignaz Michael Neumann ab 1758 nach seinem Studienaufenthalt in Paris feststellen. Die nächste Umgebung der Gebäude wird von Jussow bei Fassadenplänen zeichnerisch frei gestaltet; Bäume, Strauchwerk und gärtnerische Anlagen sind duftig aquarelliert. In dieser Hinsicht zeichnen sich seine Entwürfe zu kleineren Bauten im Wilhelmshöher Park aus (Kat.-Nr. 65 - 69, 72, 74, 75, 78).

Für die Arbeitsweise Jussows sind auch seine Werkzeichnungen aufschlußreich. So enthält der Nachlaß etliche Schichtenpläne mit genauen Angaben von Steinschnitt und -verband der Quader des Aquäduktes in Wilhelmshöhe (erbaut 1788 - 1792;

nicht ausgestellt). Die Zeichnung der kleinen jonischen Säulenhalle am Bowlinggreen (um 1816 erbaut) weist am oberen Rand die Hilfskonstruktion für die Ermittlung der Entasis der Säulenschäfte auf (Kat.-Nr. 80).

Jussows stilistische Entwicklung läßt sich an Hand der ausgestellten Architekturzeichnungen deutlich ablesen. Grundlegend für sein architektonisches Schaffen war nach juristischen und mathematischen Studien die Lehrzeit bei Simon Louis Du Ry in Kassel ab 1778, der ihm einen dem englischen Palladianismus nahestehenden Frühklassizismus vermittelt hat; Jussows Synagogenentwurf von 1781 (Kat.-Nr. 1) für Kassel spiegelt diesen Stil wieder. Sein etwa zweijähriger Pariser Studienaufenthalt ab 1784 und die anschließende Italienreise hatten auf seinen künstlerischen Werdegang kaum nachhaltigen Einfluß, wohl aber die folgende Reise nach England, die er auf Weisung des neuen Landgrafen Wilhelm IX. antrat und die ihren Niederschlag ab 1790 in seinen Entwürfen zur Löwenburg im Wilhelmshöher Park (Kat.-Nr. 44 - 61) fand, die eine der frühesten „neugotischen“ Schöpfungen Deutschlands sein dürfte. Im Entwurf von etwa 1793 mit Haupttor, Berchfrit und östlicher Baugruppe (Kat.-Nr. 48, siehe Abb. 3a) hat sich der Gedanke eines Wohnschlosses statt eines turmförmigen Gartenhauses ganz durchgesetzt, denn ursprünglich hatte Landgraf Wilhelm IX. nur den Bau eines Berchfrits mit anschließendem ruinösem Mauerzug genehmigt (November 1793).

Parallel dazu verlief Jussows klassizistische Entwicklung, die beim Mittelbau des Schlosses Wilhelmshöhe (Kat.-Nr. 20 - 28) abzulesen ist. So zeigt ein Plan, der vor 1792 entstanden war, an der Gartenseite einen durchlaufenden Säulengang, der alle drei isoliert stehenden Flügel verbinden sollte (Kat.-Nr. 22, siehe Abb. 2a) und dadurch die Fassadenarchitektur verunklärte hätte. Die Genehmigung des Bauherrn erhielt am 1. Januar 1792 ein Entwurf, bei dem vor der Stadtfront des kuppelbekrönten Mittelbaus eine Rampeanlage vorgesehen war (Kat.-Nr. 23, siehe Abb. 2b), die im weiteren Verlauf zugunsten einer breiten Freitreppe aufgegeben wurde. Bei seinen Spätwerken, z. B. den Entwürfen zur Chattenburg seit 1815 (Kat.-Nr. 101, siehe Abb. 3b sowie Kat.-Nr. 102 und 103) läßt sich bereits das Schwinden schöpferischer Bauideen des Meisters im Hochklassizismus verspüren.

Da von seinen Werken für Kassel und Wilhelmshöhe nur wenige die Zerstörungen im zweiten Weltkrieg überstanden, kommt dieser Ausstellung schließlich eine dokumentarische Bedeutung zu. Der Mittelteil des Schlosses Wilhelmshöhe brannte durch Luftkriegseinwirkungen anfangs 1945 aus, dabei wurde die Tambourkuppel zerstört. Die roten Sandsteinfassaden harren noch heute des Wiederaufbaus. Nur die Schau Räume im sog. Weißensteinflügel sind seit einiger Zeit wieder zugänglich, nachdem umfangreiche Reparaturen infolge Kriegsschäden ausgeführt worden sind. Dort zeigt man die wertvollsten der geretteten Möbel aus dem Mittelteil. Dagegen konnte die Löwenburg, deren Ostflügel und Südwestecke ebenfalls durch den Luftkrieg erheblich in Mitleidenschaft gezogen worden waren, zum überwiegenden Teil wiederhergestellt und die restliche noch ruinöse Bausubstanz gesichert werden. Außer der Burkapelle und der Waffenhalle sind seit Anfang November 1958 weitere sechs

Räume an der Nordostecke (ehem. Wohnung der Freiin von Schlotheim, später Gräfin von Hessenstein), mit Sammlungsgegenständen und Möbeln der Burg ausgestattet, zugänglich.

Beim großen Luftangriff auf Kassel am 22. Oktober 1943 wurde auch Jussows evangelische Kirche in der Unterneustadt (Entwurf Kat.-Nr. 87 – 90) zerstört. Manch anderes Gebäude des Meisters, zu dem die Ausstellung Entwürfe zeigt, war bereits früher abgebrochen worden. So mußte das 1809 entworfene Meßhaus in der Königsstraße (Kat.-Nr. 95) bereits 1904 dem aufwendigen Rathausneubau weichen, und das weitläufig geplante Schloß Chattenburg (Kat.-Nr. 101 – 103) kam durch den Tod von Kurfürst Wilhelm I. im Jahre 1821 nicht über das Erdgeschoß hinaus. Ab 1870 diente dieser Torso aus rotem Sandstein als Steinbruch für den Bau der Gemäldegalerie an der Schönen Aussicht. Jussows städtebauliches Projekt für die repräsentative Bebauung beider Brückenköpfe der Fuldabrücke von 1788 (Kat.-Nr. 84) gehört zu dem großen Kapitel der Architektur, die nicht gebaut wurde, ebenso wie sein Riß für ein Exerzierhaus bei der Garde-du-Corps-Kaserne aus dem Jahre 1800 (Kat.-Nr. 85 u. 86), das mit seinem beherrschenden Tonnenwalmdach wohl als einziges im Oeuvre des Meisters einen gewissen Einfluß seiner französischen Studien erkennen läßt.

Hans Reuther

REZENSIONEN

IRMINGARD GEISLER, *Oberrheinische Plastik um 1400*. (Forschungen zur Geschichte der Kunst am Oberrhein, herausgegeben von Kurt Bauch, Bd. VII). Berlin, Verlag Gebr. Mann, 1957. 51 S. und 89 Abb. auf 63 Tafeln. DM 16. – .

Die aus einer Freiburger Dissertation hervorgegangene Untersuchung behandelt erstmals zusammenfassend die Plastik des frühen 15. Jahrhunderts am Oberrhein. Sie kann sich dabei auf wichtige Vorarbeiten von O. Schmitt, I. Futterer, V. Beyer u. a. stützen, bringt aber verschiedentlich auch bisher unbekanntes Material bei. Der Gewinn der Arbeit liegt nicht nur in der auf Vollständigkeit bedachten Zusammenstellung der Bildwerke und ihrer stilistischen Gruppierung, sondern auch in der Klärung weiterreichender, überregionaler Zusammenhänge. Erstaunlich, daß der Bestand an Bildwerken des fraglichen Zeitraums in dieser für die Geschichte der gotischen Plastik stets bedeutsamen Landschaft relativ gering ist: Der sorgfältig gearbeitete Katalog verzeichnet mit den insgesamt 76 Werken bzw. Werkgruppen natürlich nur einen Bruchteil der ursprünglichen Produktion der Hütten und Werkstätten in Straßburg, Colmar, Freiburg und Basel.

Am Anfang der Untersuchung steht der unter Ulrich von Ensingen vor 1419 – wohl schon um 1410 – entstandene Figurenzyklus am Umgang des Straßburger Münsterturnes. Wesentliche stilistische Voraussetzungen für diese in der Bauplastik des frühen 15. Jhs. singuläre Gruppe sieht die Verfasserin in der süd-niederländischen Plastik, beispielsweise den Apostelfiguren des Brüsseler Rathausportals aus der Nachfolge Sluters, die sie als Reflex einer gemeinsamen Quelle deutet. Besonders überzeugend ist die Zusammenstellung der knieenden Muttergottes vom Typus der Ma-

donna dell' umiltà mit einer Figur des Museums Mayer van Bergh in Antwerpen (Abb. 13). Als „westlich“ darf vor allem der klare, von den körperlichen Funktionen ausgehende Figurenaufbau angesehen werden. Damit zeigt sich, daß – entgegen früheren Anschauungen – auch diese oberrheinische Figurengruppe ebenso wie die mittelhheinischen Terrakotten des Meisters der Lorcher Kreuztragung und die Werke des Kölner Saarwerden-Meisters in Konnex mit der niederländisch-burgundischen Plastik steht. Ob freilich westliche Stilquellen so ausschließlich maßgebend sind, wie es die Verfasserin sieht, erscheint zweifelhaft; m. E. ist in dem Straßburger Zyklus auch die Tradition südostdeutscher Hüttenplastik um 1400 (Wien) wirksam. Man wird sich davor hüten müssen, die gerade bei der Hüttenplastik sehr vielschichtigen und verästelten stilgeschichtlichen Beziehungen zu einer bloßen Antithese niederländisch-burgundischer und böhmisch-donauländischer „Einflüsse“ zu vereinfachen.

In den Umkreis der Plastik des Münsterturmes setzt Geisler zu Recht die merkwürdige, als profanes Bildwerk einzigartige Sitzfigur eines vornehmen Mannes im Frauenhaus-Museum. Als Datierung erscheint V. Beyers Ansatz „um 1420“ einleuchtender als das von der Verfasserin vorgeschlagene 4. Jahrzehnt: die wuchtige Körperlichkeit, die echte plastische Qualität haben nichts gemeinsam mit der optischen Bildhaftigkeit des zitierten Kastenmayrgrabmals; für kostümlche Eigenheiten wie den hohen Hut und den Mantelrock mit den plissierten Sackärmeln finden sich Analogien bei dem Aprilbild der Très Riches Heures um 1416.

Erstmals publiziert sind drei von Straßburg unabhängige Gruppen von Bauplastik des St. Theobald-Münsters zu Thann. Die Propheten- und Engelskonsolen am Turm gehören der späten Parlerplastik um 1390 an, nahe verwandt die Propheten am Primglöckleintor des Wiener Stephansdomes und an den Archivolten des Westportals des Regensburger Domes; ob hier auch niederländische Einflüsse verarbeitet wurden, erscheint fraglich. Als Voraussetzung für die durch neuere Bemalung sehr beeinträchtigten Apostelfiguren kann Geisler auf den Apostelzyklus der Wallfahrtskirche Hal bei Brüssel verweisen.

Aus der Reihe der Holzbildwerke sind drei, offenbar nach Straßburg zu lokalisierende Gruppen von besonderem Interesse. Einige reizvolle Kleinplastiken wie das Relief einer Engelspietà im Deutschen Museum Berlin und das köstliche Alabasterrelief des spielenden Christkinds in Villingen werden mit dem Meister des Frankfurter Paradiesgärtleins in Verbindung gebracht. Deutlich ist der Zusammenhang der Holzschnitte dieses Meisters mit der sitzenden Muttergottes aus Eschau. Den Reiz plastischer Miniaturen zeigen die Statuetten – eine Himmelfahrt der hl. Magdalena und 12 Apostel – eines Altars aus Niederehnheim, die nach dem Kriege in das Frauenhaus-Museum kamen. Die Ähnlichkeit im Darstellungstypus der Magdalengruppe mit der frühen Schnitzgruppe Hans Multschers im Berliner Museum dürfte sicher nicht als direkter Schulzusammenhang, sondern durch eine gemeinsame Typenvorlage zu erklären sein. Ebenso wird die verblüffende physiognomische Ähnlichkeit des wohl um 1420/30 entstandenen, sehr „burgundisch“ wirkenden Verkündigungsengels (Kat. I, 20; nicht Münsterbauhütte, sondern Frauenhaus-Museum!) mit den

Engeln des Grabsteinmodells für Herzog Ludwig den Gebarteten im Bayerischen Nationalmuseum auf einer gemeinsamen Quelle beruhen. Für die Statuette einer weiblichen Heiligen im Frauenhaus-Museum verweist Geisler überzeugend auf die Altäre des Jacques de Baerze in Dijon. Gerade den Holzbildwerken ist jedoch – unabhängig von der Frage der kunstgeschichtlichen Voraussetzungen – ein spezifisch ober-rheinischer Charakter gemeinsam; er äußert sich in zarter, feingliedriger Beweglichkeit, im Ausdruck frischer Gegenwärtigkeit.

Erfreulich ist die vorzügliche Bildausstattung des Bandes, bei der auch die Vergleichsbeispiele in großem Umfang berücksichtigt wurden. Alfred Schädler

Flemish Paintings and Drawings at 56 Princes Gate London SW 7. London, Shenvall Press, 1955. Vol. I (Text) 108 S., 60 Abb. Vol. II (Plates) 130 Tafeln.

Der Besitzer der Sammlung ist Graf Antoine Seilern, er hat auch den Katalog verfaßt. Es gibt in der jüngsten Zeit, in der man mit wissenschaftlichen Erkenntnissen sammelt, Kenner, die mit beträchtlichen Mitteln sehr bedeutende Kollektionen zusammengebracht haben. Es sei nur an die Holländer Bredius, Hofstede de Groot und Lugt erinnert. Daß einer von ihnen seine Kollektion selbst ediert, mag vorkommen, daß er sie selbst kommentiert, indem er sich mit den laut gewordenen Ansichten auseinandersetzt, ist, soviel ich sehe, nicht oder selten geschehen und verleiht dem vorliegenden Bande einen modernen und in strengem Sinne des Wortes wissenschaftlichen Zug. Man meint, man spüre den Einfluß der Wiener Schule, deren Wirkung im Verlauf der letzten 100 Jahre groß gewesen ist. Wie man auch in der Beschränkung des Grafen S. auf Werke des Bauernbruegels, Rubens' und van Dycks – eine Reihe von Ausnahmen zugestanden – das große Vorbild der Wiener Galerie erkennen darf, deren Schwerpunkt neben den Venezianern eben die Flamen des 16. und 17. Jahrhunderts sind. Graf S. entstammt dem Wiener Kreis, in dem die Galerien Liechtenstein, Czernin, Harrach, Wilczek, Lanckoronsky u. a. geschaffen worden sind, die den Einfluß der Habsburger Sammlungen widerspiegeln.

Der tägliche Umgang des Sammlers mit seinem Besitz unterwirft die kritischen Äußerungen anderer über seine Kunstwerke einer steten Prüfung, ein Vorteil, der schwerlich überschätzt werden kann. Dazu stand ihm in seinem Freund Johannes Wilde der sachkundigste Berater, in Ludwig Burchard der umfassendste Kenner Rubens' zur Seite. Kritische Äußerungen sind deshalb selten am Platz. Man muß für die Belehrung dankbar sein, die der Katalog gewährt.

Die Anmerkungen des Verfassers bieten um so mehr Anlaß, die vorgetragenen Ansichten vorerst tale quale zu übernehmen, als nicht wenige der Werke von Bruegel, Rubens und van Dyck neu oder bisher nur flüchtig behandelt worden sind. Was von S. zusammengebracht worden ist, erstand nach einem Plan, der trotz des reichlichen Angebots an Werken des Rubens – er ist der beherrschende Mittelpunkt der Sammlung – nicht leicht zu verwirklichen war. Das große religiöse Andachtsbild wie das modello zu ihm – dies besonders attraktiv und zahlreich vertreten –, Skizzen, Stift- und Federzeichnungen als erste Entwürfe dazu, mythologische Darstellungen,

das Porträt und die Landschaft und last not least des Künstlers Kopien nach älteren Meistern repräsentieren die unvergleichliche Schaffenskraft des großen Flamen in ihrer Mannigfaltigkeit sehr eindrucksvoll.

Die eherne Schlange der Cooksammlung rückt durch den Nachweis, daß sie ursprünglich halbrund geschlossen war, in die Reihe der gewichtigsten Frühwerke, die nach der Rückkehr aus Italien von Rubens in Antwerpen geschaffen wurden. Die ursprüngliche Fassung umschließt die gedrängte Komposition höchst wohlklingend. Vier Details veranschaulichen die Pracht und den Ausdruck der Köpfe eindringlich. Bedeutsam auch die Giovanelli-Modelli zu den Flügeln der Antwerpener Kreuzabnahme, die noch R. Oldenbourg für Kopien hielt. Der Sturz Pauli (ehemals München) ist entgegen der herkömmlichen Anschauung ein gut erhaltenes Original. Die gewaltige Komposition wurde von Rubens zumindest in einer Federzeichnung und in einer grandiosen Skizze vorbereitet, die S. beide besitzt. Das Gegenstück ist der noch in München befindliche Sturz des Sanherib. Zu der bekannten Kopie der Grablegung nach Caravaggio (Lichtenstein) fügt die Sammlung S. die spätere Redaktion. Sie war ehemals in der Schönborn-Sammlung und ist des Künstlers letztes Wort über das Thema des Italieners, eine packende Neufassung. Hinreißend ist die späte Vorarbeit zu der Lichtenstein'schen Himmelfahrt Mariae. Überhaupt sind prachtvolle Skizzen die Stärke der Sammlung (Tod des Hippolyt, früher Entwurf zum Einzug Heinrichs IV., zur Jesuitenkirche, zu Whitehall, Torre de la Parada usw.).

Die Ausschnitte aus den 2 Bildern des Achilleszyklus demonstrieren die herrliche Ausführung durch Rubens überzeugend. Burchard hat betont, daß neben den 8 sehr schönen Skizzen (7 in Rotterdam, 1 in Detroit) sämtliche 8 Gemälde der Folge erhalten und offenbar alle eigenhändig sind. Jedenfalls trifft es für die beiden Tafeln der Sammlung S. zu.

Die von Rubens seltener gepflegten Gebiete des Porträts und der Landschaft sind würdig vertreten, ersteres durch ein Familienbild, das einzige neben dem in Karlsruhe und auch aus der Frühzeit, und durch den Jan van Montfort aus der Zeit des Münchener Jan Brant, letzteres durch die wunderschöne Mondscheinlandschaft, die ehemals bei Dr. L. Mond war.

Eine vom Sammler offenbar mit besonderer Anteilnahme gepflegte Gruppe von Rubensbildern sind die Kopien nach älteren Meistern. Tizians Karl V. bei Mühlberg wurde von Rubens in einer meisterhaften Teilkopie während seines ersten Aufenthaltes in Spanien 1603 kopiert, Raffaels Castiglione hielt er später in einer Nachbildung fest. In dieselbe Zeit um 1620 setzt der Verfasser eine eigentümliche Opferzene, die auf Elsheimers Contento zurückgeht. Ob sie nicht auch in Italien entstand? S. setzt sich mit Nachdruck für das Exemplar des Contento in Downton Castle ein, das in der Tat das Original Elsheimers sein dürfte. Es war das Bild, das Sandrart über alle anderen Werke des an Köstlichkeiten wahrhaftig nicht armen Oeuvre des großen Deutschen stellte. Die sorgsame Umgestaltung Rubens' ist eine seiner merkwürdigsten Arbeiten.

Außerdem nennt S. noch etwa zwei Dutzend Zeichnungen Rubens' sein eigen, die

alle Stadien und Techniken seiner Zeichenkunst veranschaulichen. Die frühesten sind von 1602/3 (nach Pordenone) und 1603/4 (nach Muziano oder Sebastiano del Piombo?). Auch eine der seltenen Baum- und Pflanzenstudien ist darunter. Das Hauptstück ist die Helene Fourment in Halbfigur aus der letzten Zeit (ehem. Holford). Besonders fesselt eine wilde Umrißskizze mit vielen Figuren zur Münchener Löwenjagd und ein Blatt mit Studien zum Bade der Diana (Samml. Koenigs). Auf der letzten Tafel des Katalogs wird ein Blatt mit einer Frau abgebildet, die einen am Boden knienden Mann schlägt, ein bärtiger Alter eilt herzu. S. bemerkt zutreffend, die lockere Verteilung der Figuren deute auf einen jungen Künstler, van Dyck, wie er meint. Hier muß man widersprechen, die Zeichnung zeigt die typische Handschrift des jungen Rubens, nichts von der flackrigen des van Dyck, und sie trägt auch eine alte Beschriftung mit Rubens' Namen. Auch Burchard hält sie für eine Arbeit Rubens'.

Zeichnungen von van Dyck fehlen in der Sammlung. Sämtliche vier farbigen Werke, die unter seinem Namen aufgeführt sind, betreffen ungewöhnliche, doch sichere Arbeiten des Malers. Die Anbetung der Hirten ist eines seiner frühesten Bilder, eine aufwendige Komposition in Anlehnung an Rubens. Die Madonna mit der hl. Dorothea hat der Künstler in Italien nach Tizian kopiert, dessen Original vor 30 Jahren auftauchte. Aus der italienischen Periode stammt eine Olsskizze mit der Madonna, dem hl. Antonius und Stifter, einfarbig auf dünn grundierter Tafel, wie deren noch zuweilen vorkommen. Weitaus am interessantesten ist das Männerbildnis, das zu der Gruppe strittiger Porträts um 1616/18 gehört, die öfters Rubens zugeschrieben worden sind. Dresden und die Liechtensteingalerie besitzen die meisten, die schon Bode scharfblickend dem van Dyck zurückgab. Auch der Braunschweiger stehende Mann ist wie der bei S. trotz enger Verwandtschaft im Vortrag mit Rubens ein unverkennbarer van Dyck.

Auch in der Zusammensetzung der Bruegelsammlung prägt sich außer dem wähe-rischen Geschmack des Liebhabers der wissenschaftliche Geist des Verfassers aus. Sie besteht aus einem mäßig großen Landschaftsbild mit der Ruhe auf der Flucht von 1563, einem erst neuerdings bekannt gewordenen Weltpanorama mit Meer und Gebirge, einer Grisaille von 1565 (Christus und die Ehebrecherin), wie sie der Maler zuweilen als Vorlage für Stecher schuf, und einem halben Dutzend Zeichnungen. Drei große Alpenlandschaften und die Ansicht von Antwerpen von der See aus bilden den Kern. Eine der lichten, pointillistischen Bergfestungen aus der Zeit um 1560 und eine frühe naar het leven-Studie runden die (mittlerweile wieder bereicherte) Gruppe ab.

Wie man weiß, ist der Verfasser der Besitzer des kostbaren Triptychons mit der Grablegung vom Meister von Flémalle, das im zweiten Weltkrieg in London auftauchte. Mit Vergnügen liest man, daß das Stifterbildnis entgegen früheren Angaben makellos erhalten ist und daß J. G. van Gelder dem Triptychon eine Untersuchung widmen wird.

Friedrich Winkler

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Walther Bernt: *Die niederländischen Zeichner des 17. Jahrhunderts*. 2. Band: Pieter de Laer bis Thomas Wyck. München, F. Bruckmann KG, 1958. 2 Bl., Abb. 348 bis 704 auf Taf., 2 Blatt Register. Ln. DM 96. - .
- Günther Grundmann: *Schlesische Barockkirchen und Klöster*. Schriften des Kopernikuskreises, Bd. 4. Konstanz, Jan Thorbecke Verlag, 1958. 123 S. m. 72 Abb. auf Taf. Ln. DM 13.50.
- E. Haverkamp Begemann: *Willem Buytewech*. Amsterdam, Menno Hertzberger, 1959. VIII, 232 S., 152 Abb. auf Taf.
- William S. Heckscher: *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp*. An iconological study. New York University Press 1958. X, 283 S. m. 58 Abb., 1 Farbtafel. \$ 15. - .
- Dorothea Kluge: *Gotische Wandmalerei in Westfalen 1290 - 1530*. Hrsg. im Auftrag des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe von Landeskonservator Theodor Rensing. Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1959. 218 S. m. 10 Abb., 89 Abb. auf Taf., 1 Übersichtskarte. Ln. DM 24. - .
- Norbert Lieb: *Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der Hohen Renaissance*. München, Verlag Schnell & Steiner, 1958. 542 S., 287 Abb. auf Taf. Ln. DM 35. - .
- George Rowley: *Ambrogio Lorenzetti*. Vol. I, Text. Princeton University Press 1958. X, 157 S., 8 Farbtaf.
- Walther Scheidig: *Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799 - 1805*. Weimar, Hermann Böhlaus Nachf., 1958. 535 S., 48 Abb. auf Taf., 1 Titeltaf. Ln. DM 25. - .
- Elisabeth Du Gué Trapier: *El Greco. Early Years at Toledo 1576 - 1586*. Printed by order of the Trustees. The Hispanic Society of America. New York 1958. 45 S., 46 Abb. auf Taf., 1 Farbtafel. \$ 2.25.
- Renate Wagner-Rieger: *Das Wiener Bürgerhaus des Barock und Klassizismus*. Buchreihe „Osterr. Heimat“, hrsg. v. R. Hollinek u. L. J. Wentzel. Bd. 20. Wien, Brüder Hollinek, 1957. 326 S. Ln. DM 36. - .
- Dieter Wuttke: *Die „Histori Herculis“ des Nürnberger Humanisten und Freundes der Gebrüder Vischer, Pangratz Bernhaupt, gen. Schwenter*. Edition mit Kommentar und Biographie. Tübingen, 1956. XVI, 293 S., 4 Taf. m. 10 Abb.
- Formositas Romanica*. Beiträge zur Erforschung der romanischen Kunst. Joseph Gantner zugeeignet. Einleitung von Hanspeter Landolt, Emil Maurer, Ernst Murbach, Erwin Treu. Frauenfeld, Huber & Co., 1958. 195 S. m. 75 Abb., Ln. DM 12.50.
- G. Paulsson: Die zwei Quellpunkte der romanischen Plastik. - O. Homburger: Zur Stilbestimmung der figürlichen Kunst Deutschlands und des westlichen Europas im Zeitraum zwischen 1190 und 1250. - J. Baltrusaitis: La troisième sculpture romane. - L. Birchler: Vom ältesten Einsiedler Gnadenbild. - E. Dyggve: Heidnisch oder christlich? Stammen die bekannten, in Arkona ausgegrabenen Mauerreste aus einem romanischen Baudenkmal? - E. Lehmann: Saalraum und Basilika im frühen Mittelalter. - J. A. Schmolli, gen. Eisenwerth: Zisterzienser-Romanik. Kritische Gedanken zur jüngsten Literatur. - L. Blondel: Architecture civile en Suisse à l'époque romane.

Kürschners Graphiker-Handbuch. Deutschland, Österreich, Schweiz. Graphiker, Illustratoren, Karikaturisten, Gebrauchsgraphiker, Typographen, Buchgestalter. Hrsg. v. Charlotte Fergg-Frowein. Berlin, Walter de Gruyter, 1959. VII, 192 S., 155 S. Taf. Ln. DM 36. -.

Die Kunstdenkmäler des Kantons Schaffhausen. Band II: Der Bezirk Stein am Rhein von Reinhard Frauenfelder. Basel, Birkhäuser Verlag, 1958. 367 S. m. 461 Abb. Fr. 48. - (Die Kunstdenkmäler der Schweiz. Hrsg. v. d. Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte mit eidgenössischen, kantonalen, kommunalen und privaten Subventionen.)

Maler der Brücke. Farbige Kartengrüße an Rosa Schapire von Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff. Mit einem Geleitwort hrsg. von Gerd Wietek. Wiesbaden, Insel-Verlag, 1958. 19 Farbtaf., 8 Bl. Insel-Bücherei Nr. 678.

Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. Dritte Folge Band VIII 1957. Hrsg. von den Staatlichen Kunstsammlungen und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. München, Prestel-Verlag, 1958. 256 S. m. Abb. Ln. DM 60. -.

R. Rückert: Zur Form der byzantinischen Reliquiare. - H. Wentzel: Die mittelalterlichen Gemmen der Staatl. Münzsammlung zu München. - K. H. Usener: Ein Mainzer Reliquiar im Bayerischen Nationalmuseum. - R. Schilling: Ein Gebetbuch des Michelino da Besozzo. - B. Bushart: Der Meister des Maulbronner Altars von 1432. - P. Wescher: Ein weiteres Jahreszeitenbild zum Wertinger-Zyklus. - C. Graepler: Die Tischplatte mit der Bayernkarte aus dem Jahr 1531. - Th. Müller: Eine Simsonstatuette des 16. Jahrhunderts im Bayerischen Nationalmuseum. - H. Soehner: Greco in Spanien. Teil I: Grecos Stilentwicklung in Spanien. - J. Bialostocki: Ikonographische Forschungen zu Rembrandts Werk. - O. Benesch: Tiepolo und die malerische Aufgabe des Freskos im Settecento. - Amtliche Berichte der Staatlichen Kunstsammlungen.

Niedersächsische Denkmalpflege. Band 3/1957. Hrsg. vom Niedersächsischen Landes-konservator. Vorwort von O. Karpa. Hildesheim, August Lax, 1958. 119 S. u. 12 S. Taf. m. 34 Abb.

Oskar Karpa: Die wissenschaftliche Seite der Denkmalpflege. - Carl Wunsch: Schloß Adelebsen - Beschreibung und Baugeschichte einer niedersächsischen Ganerbenburg. - Hans Reuther: Johann Dientzenhofers Mitwirkung am Bau der St. Clemens-Kirche in Hannover u. a.

Antoine Pesne. Mit Beiträgen von Ekhart Berckenhagen, Pierre du Colombier, Margarete Kühn u. Georg Poensgen. Eingeleitet von G. Poensgen. Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1958. 230 S., 251 Abb. auf 74 Taf. Ln. DM 60. -.

Les Primitifs Flamands. II. Repertoire des Peintures Flamandes des Quinzième et Seizième Siècles. Collections d'Espagne 2 sous la direction de J. Lavalleye. Publications du Centre National de Recherches „Primitifs Flamands“. Antwerpen, Verlag De Sikkels, 1958. 47 S., 30 S. Taf. Ln. B.Fr. 220.

Studien zur Kunst des Oberrheins. Festschrift für Werner Noack, Vorw. v. Ingeborg Schroth. Konstanz, Jan Thorbecke Verlag - Freiburg, Verlag Rombach, 1959. 175 S. m. 92 Abb., 3 Farbtaf. Ln. DM 26.50.

F. Wielandt: Keltische Motive auf alemannischen Mittelaltermünzen. - O. Homburger: Das Freiburger Einzelblatt - der Rest eines Musterbuches der Stauferzeit? - H. Reinhardt: Ein wiedergefundener romanischer Sandsteinkopf im Historischen Museum zu Basel. - L. Ehret: Ein Vortragekreuz aus dem 14. Jahrhundert. - I. und R. Oertel: Die Propheten am

Oktogon des Freiburger Münsterturmes. - Chr. Altgraf zu Salm: Die Wandgemälde der Augustinerkirche in Konstanz. - H. Gombert: Zwei Neuerwerbungen des Augustinermuseums. - K. Bauch: Bildnisse von Martin Schongauer. - K. Martin: Zur „Madonna im Rosenhag“ im Isabella Steward Gardner Museum in Boston. - L. Fischel: Zu Schongauers „Heiligem Antonius“. - W. Paatz: Eine kleine Schnitzfigur aus der Nachfolge des Nicolaus Gerhaert. - E. Schülze-Battmann: Ein wiedergefundenes Fragment zu einem Glasgemälde in Ober-ehnhelm. - A. Stange: Ein Gemälde aus Dürers Wanderzeit? - M. Meier: Zwei Werke des Sixt von Staufen. W. Ueberwasser: Holbeins „Christus in der Grabnische“. - A. Legner: Ein Freiburger Kristallpokal in Graz. - I. Schroth: Einige manieristische Bilder in Freiburg. - E. Zimmermann: Paul Egells Bauplastik am Mannheimer Neckartor. - J. L. Wohleb: Das Fürstenbergische Jagdschloß auf der „Länge“. - G. Schmidt: Eine Vision des Rheingrabens im Jahre 1934. - G. Poensgen: Der Ottheinrichsbau als Ausstellungsort. - Bibliographie Werner Noack.

Mittelalterliche Bildwerke im Oberösterreichischen Landesmuseum. Im Auftr. d. O. Öst. Musealvereins bearb. v. Otfried Kastner u. Benno Ulm. Mit Aufn. v. Max Eiersebnar u. Mitw. v. Alois Killingseder. Linz, Oberösterreichischer Landesverlag, 1958. 68 S., 212 Abb. auf Taf. Ln. DM 34.50.

Internationales Kunst-Adreßbuch vereinigt mit *Deutsches Kunst-Adreßbuch* 1958/59. Gegründet von Walter Kaupert, hrsg. v. Helmut Rauschenbusch. Berlin, Deutsche Zentraldruckerei, o. J. 991 S., Hln. DM 40.-.

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermondt-Museum. Februar 1959: Arbeiten von Franz Radziwill.

BERLIN Schloß Charlottenburg, Knobelsdorff-Flügel. Bis 31. 3. 1959: „Christliche Kunst Europas.“ Meisterwerke aus den Ehem. Staatl. Museen.

Ehem. Staatl. Museen, Museum Dahlem, Kupferstichkabinett, 11. 2.-Ende Mai 1959: „Das erste Jahrhundert des Kupferstichs.“

Galerie Meta Nierendorf. Bis 19. 3. 1959: Arbeiten von Siegfried Kühl.

Haus am Waldsee. Bis 1. 3. 1959: Graphik und Metalldrucke von Rolf Nesch.

BIELEFELD Städt. Kunsthaus. 1. 2.-1. 3. 1959: Arbeiten von Horst Stempel.

BOCHUM Bergbau-Museum. Bis 15. 3. 1959: Arbeiten von Ignatius Geitel und Wolfgang Kreuter.

BRAUNSCHWEIG Kunstverein Haus Salve Hospes. Februar-März 1959: „Junge Braunschweiger.“

Städt. Museum. Bis 8. 2. 1959: Werke von Vicent Weber und Emy Roeder. - 15. 2.-15. 3. 1959: Arbeiten von Karl Wollermann.

BREMEN Paula Becker-Modersohn-Haus. Bis 2. 3. 1959: Ölbilder und Aquarelle von Walter Stallwitz. - 14. 2.-23. 3. 1959: Arbeiten von Rudolf Sokol, Alfred Horling und Irmelin Scheidt.

DARMSTADT Hessisches Landesmuseum. Bis 14. 2. 1959: Deutsche Graphik seit 1900.

DORTMUND Museum am Ostwall. Bis 22. 2. 1959: Bauen und Formen in Holland 1920 bis heute.

DRESDEN Institut f. Denkmalpflege. Februar-März 1959: Erhaltung der Werte alter

Stadtbaukunst, Ergebnisse der praktischen und methodischen Untersuchung zur Sanierung und Erneuerung von Altstädten.

DÜREN Leopold-Hoesch-Museum. Bis 15. 2. 1959: Malerei und farb. Graphik von Rolf Curt.

DUSSELDORF Kunsthalle. Bis 15. 2. 1959: Arbeiten von E. W. Nay.

Hetjens-Museum. Bis 1. 4. 1959: Meisterwerke der chinesischen Keramik.

Galerie Alex Vömel. Bis 28. 2. 1959: Werke von Heinrich Campendonk, Paul Klee, August Macke und Franz Marc.

FRANKFURT/M. Karmeliter-Kloster. Bis 1. 3. 1959: Arbeiten von Rolf Nesch.

Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath. Bis 14. 2. 1959: Ölbilder und Gouaches von Guido La Regina.

Göppinger Galerie. Bis 14. 2. 1959: Australische Urkunst.

Haus Limpurg. 4. 2.-1. 3. 1959: Gedächtnis-Ausstellung Hermann Lismann.

FREIBERG/Sa. Stadt- und Bergbaumuseum. Februar 1959: Neuerwerbungen von Werken von Joseph Hegenbarth.

GÖRLITZ Städt. Kunstsammlungen. Bis 22. 3. 1959: Aquarelle von Heinrich Burkhart.

GOSLAR Museum. 14. 2.-15. 3. 1959: Graphische Arbeiten von Malte Sartorius.

HAGEN/Westf. Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum. Bis 8. 2. 1959: Deutsche Zeichenkunst der Goethezeit (Slg. Winterstein, München) und Gemmen von Martin Seitz. - 15. 2.-15. 3. 1959: Arbeiten von Julius Bissier.

HAMBURG Kunsthalle. Ab 6. 2. 1959: Ausstellung des Lebenswerkes von Marc Chagall.

HAMELN Kunstkreis. Februar 1959: Plastik und Zeichnung von Barbara Haeger.

HAMM/Westf. Städt. Gustav-Lübcke-Museum. Bis 8. 2. 1959: Porzellan und Dekor.

HANNOVER Galerie für moderne Kunst. Bis 22. 2. 1959: Arbeiten von Geyger.

HEIDELBERG Kunstverein. Bis 15. 2. 1959: Karl Rödel. Maler und Lehrer.

KASSEL Städt. Kulturhaus. Bis 8. 2. 1959: Die Schanze. Arbeiten aus vier Jahrzehnten.

KOLN Kunstverein. Bis 22. 2. 1959: Gemälde von Georges Mathieu, Marc Tobey und Alberto Burri.

J. & W. Boisserée. Bis 27. 2. 1959: Gemälde von Mima von Jonquières.

KREFELD Museum Haus Lange. Bis 28. 2. 1959: Neue Bauten von Helmut Hentrich und Hubert Petschnigg.

Kaiser-Wilhelm-Museum. Februar 1959: Einzelblätter und Bücher von Henri Matisse.

LEIPZIG Museum der bildenden Künste. Bis Mitte Februar 1959: Neuerwerbungen der Graphischen Sammlung. Meisterwerke der Druckgraphik.

LEVERKUSEN Städt. Museum Schloß Morsbroich. Bis 1. 3. 1959: Arbeiten von Ernst Weil.

LUBECK Overbeck-Gesellschaft. Februar 1959: Gemälde von Albert Aeroboe.

LUDWIGSHAFEN a. Rh. Kulturhaus. Bis 28. 2. 1959: Handwerkliche Töpfereien und Handwebereien.

Stadtmuseum. 13. 2.-8. 3. 1959: Gemälde von Oskar Hagemann.

MANNHEIM Städt. Kunsthalle. Bis 22. 2. 1959: Gemälde und Graphik von Rolf Müller-Landau.

MARBURG/Lahn Universitätsmuseum. Bis 8. 2. 1959: Zeitgenössische Malerei und Graphik Griechenlands.

MÜNCHEN Städt. Galerie. Bis 15. 2. 1959: Ausstellung Emilio Greco.

Neue Sammlung. 3. 2.-25. 3. 1959: Gemälde, Architektur, Möbel, Metallarbeiten, Keramik u. a. von Henry van de Velde (1863-1957). Galerie Schöninger. Bis 14. 2. 1959: Kollektiv-Ausstellung Anta Rupplin. - 16. 2.-28. 2. 1959: Kollektiv-Ausstellung Toni Roth.

MÜNSTER/Westf. Kunstverein. Bis 15. 2. 1959: Wettbewerbs-Ausstellung „Jung-Westfalen 1959“ für Bildhauer. - Serigraphien von Willi Baumeister.

OSNABRUCK Städt. Museum. 8. 2.-8. 3. 1959: „Worpswede - gestern und heute. Vom Naturalismus zur Abstraktion.“

RECKLINGHAUSEN Kunsthalle. Ab 10. 1. 1959: Ausstellung der Künstlergemeinschaft „Jung-er Westen.“

STUTTGART Kunstverein. Bis 15. 2. 1959: Gemälde von Maria Caspar-Filser. Galerie Fecht. Bis 10. 2. 1959: Arbeiten von Paul Kamper und Matsue Tsuzawa.

ULM Museum der Stadt. Bis 8. 3. 1959: Bilder der „Brücke.“ Kunstverein im Städt. Museum. 8. 2.-8. 3. 1959: Arbeiten von Gabriele Cerna.

WUPPERTAL Kunst- und Museumsverein. 22. 2.-15. 3. 1959: Arbeiten von Karl Krause.

Studio für neue Kunst. 15. 2.-8. 3. 1959: Arbeiten von Harry Kögler.

ZWICKAU/Sa. Städt. Museum. 15. 2.-30. 3. 1959: „Der Stoffdruck in Vergangenheit und Gegenwart.“

ZUSCHRIFT AN DIE REDAKTION

Das Worcester Art Museum plant für September 1959 eine umfassende Ausstellung der Drucke und illustrierten Bücher von Georges Braque. Die Veranstalter richten an alle Besitzer von graphischen Werken von Braque, vor allem von ungewöhnlichen Druckzuständen, seltenen Drucken und limitierten Auflagen, die Bitte um Mitteilung an Miss Alice Mundt, Curator of Prints and Drawings, Worcester Art Museum, Worcester 8, Massachusetts, U.S.A.

Redaktionsausschuß: Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N. Y. - Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Meiserstraße 10. Verlag Hans Carl, Nürnberg. - Erscheinungsweise: monatlich. - Bezugspreis: Vierteljährlich DM 5.25. Preis der Einzelnummer DM 2.-, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. - Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. - Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abholfach. Fernruf Nürnberg 2 65 56. - Bankkonto: Deutsche Bank AG., Filiale Nürnberg; Postscheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). - Druck: Albert Hofmann, Nürnberg, Jagdstraße 10.